

DOI: 10.12731/2077-1770-2018-2-80-100

УДК 113/119

**«ФАКТОР ДЕСТРУКЦИИ» А. ДЕ МЮССЕ  
В СВЕТЕ СТРУКТУРНОГО АНАЛИЗА ЕВРОПЕЙСКОЙ  
КУЛЬТУРЫ XIX–XX вв.**

*Кудряшов С.В.*

**Цель.** В статье предлагается новый подход к системному анализу культуры. В связи с этим, как образ, обсуждается конструкт, созданный на базе символического посыла из творчества А. де Мюссе. Именно его воздействие, с точки зрения автора, генерирует деструктивные процессы, происходящие в культурном поле на уровне структурных связей.

**Метод или методология проведения работы.** Работа выполнена на основе исследования оригинального текста А. де Мюссе с последующим выявлением и анализом детерминанты, обозначенной автором, как «фактор деструкции». На конкретных примерах показано влияние этого фактора на культуру XIX–XX вв.

**Результаты.** Результатом данной работы, во-первых, можно считать выводы о необходимости выявления факторов, позволяющих изучать динамику социокультурной жизни в различных аспектах. В качестве одного из таких факторов автор предлагает использовать «фактор деструкции», с помощью которого можно понимать и анализировать нарушения структурных связей в культуре. Во-вторых, в русскоязычный научный оборот введён новый текстовый материал (фрагмент первоисточника).

**Область применения результатов.** Результаты исследования могут быть применены в области изучения тенденций в культурных парадигмах, выявляя их устойчивость и жизнеспособность. В практическом отношении результаты исследования могут применяться в преподавании общих и специальных курсов по истории и философии культуры.

**Ключевые слова:** культура; ментальность; «болезнь века»; абсурд; структура; система; анализ; фактор; деструкция; болезненный артефакт; романтическая неврастения; преемственность; смысл.

## **“DESTRUCTION FACTOR” OF A. DE MUSSET IN LIGHT OF STRUCTURE ANALYSIS OF EUROPEAN CULTURE OF XIX–XX CENTURIES**

**Kudriashov S.V.**

**Purpose.** The article suggests a new approach to system analysis of culture. In this connection, as an image, there is discussed the construct, which was created on the basis of the “symbolic message” from the work of A. de Musset. Exactly its influence, from the point of view of the author, generates destructive processes occurring in the cultural field at the level of structural links.

**Methodology.** The work was carried out on the basis of the study of A. de Musset’s original text with subsequent identification and analysis of the determinant designated by the author as a “destruction factor”. In specific examples shows the influence of this factor on the culture of XIX–XX centuries.

**Results.** The result of this work, first, can be considered conclusions about the need to identify factors that allow us to study the dynamics of socio-cultural life in various aspects. As one of these factors, the author suggests to use the “destruction factor”, with the help of which it is possible to understand and analyze the violations of structural bonds in culture.

**Practical implications.** The results of the study can be applied in the field of studying trends in cultural paradigms, revealing their stability and viability. In practical terms, the results of the research can be applied in the teaching of general and special courses of the history and philosophy of culture.

**Keywords:** culture; mentality; «le mal du siècle»; absurd; structure; system; analysis; factor; destruction; unhealthy artifact; romantic neurasthenia; continuity; meaning.

Для исследования культуры как системного целого, а, следовательно, проведения её функционально-структурного анализа, необходимо выявление различных факторов, позволяющих с разных сторон изучать динамику социокультурной жизни на уровне тенденций и процессов. И здесь становится важным выявление новых критериев для уточнения форм культурных изменений с тем, чтобы давать этим изменениям более точную характеристику. Динамика культурного фона может происходить, имея различное качественное наполнение, но «именно на основании знаний о таких различиях можно прогнозировать динамические тенденции в обществе и культуре, оценивать вероятность возникновения социальных изменений и культурных инноваций или обращения к образцам прошлого» [10, с. 71].

Эта статья выступает, как часть исследования, посвящённого феномену, который Ю. Хабермас (Jürgen Habermas) называет «установкой эстетического модерна», когда говорит, что она «приобретает отчётливые очертания, начиная с Бодлера» [14, с. 42], – то есть тому, что потом сформулирует Ж.-Ф. Лиотар (Jean-François Lyotard), и что в дальнейшем приведёт к трансформациям, «которым подверглись правила игры в науке, литературе и искусстве в конце XIX века» [6, с. 9]. Если охарактеризовать этот феномен, воспользовавшись готовыми смысловыми конструкциями, то здесь, как нельзя лучше, в качестве одной из характеристик, подойдёт термин Л. Мегрона (Louis Maigrón), который назвал этот процесс «*la neurasthénie romantique*» [16, с. 273], то есть «романтической неврастений». Именно это определение может отражать негативные процессы, шедшие в европейской культуре в течение XIX века, и приведшие ко многим неоднозначным тенденциям нашего времени. Эти тенденции в истории культуры, впрочем, зачастую рассматриваются, как органичное следствие генезиса смыслообразования, отражающее неизбежный ход трансформации человеческой ментальности, – то есть, словно становление человека европейской культуры, как такового, прошедшего в своём поиске истины через все фазы расхожих заблуждений и достигшего, наконец, адекватного понимания действительности. Всё это обычно относится ещё и к термину «про-

гресс», который сам по себе означает поступательное движение и совершенствование.

Однако, история культуры XIX–XX вв. не так однозначна, как неоднозначна и сама идея прогресса. Известна другая точка зрения, позволяющая рассматривать эти тенденции как некий регрессивный процесс, как своего рода «болезнь», история которой описана многими, в том числе и самими «больными», начиная с первой половины XIX века. И вот тут начинает проявляться тема неврастения, – в нашем случае, как некое болезненное состояние культуры, которое можно исследовать, определяя его параметры и тенденции.

Если мы обратимся к рефлексии того времени в сферах как науки, так и искусства, то увидим, что тема этой болезни (*le mal du siècle* – болезни века), вместе с созвучной ей темой «вселенской скорби» (*der Weltschmerz*), появляется тогда, как одна из ключевых. Она начинает охватывать все сферы жизни, меняя культурный фон и создавая новое мироощущение. Многие авторы обращаются к этой теме, принося в культуру новые мотивы безысходности и бессмысленности существования.

И тут мы сразу можем вспомнить А. де Мюссе (Alfred de Musset), как одного из наиболее ярких представителей тенденции, образы которого хотя и относятся к беллетристике, но, как всякое отражение ментальности, во многом задают тон для их осмысления на научном поле. Они весьма созвучны культурной ситуации своего времени, и могут служить своего рода её маркерами. Почему именно де Мюссе? Потому что один из его аллегорических образов как нельзя лучше подходит для того, чтобы придать абстрактному понятию болезни некую структурную визуализацию.

В своём широко известном романе «La confession d'un enfant du siècle» («Исповедь сына века») он пишет: «Я был ещё совсем юным, когда меня поразила чудовищная нравственная болезнь...» [8, с. 5]. Здесь пока что мы ещё не видим ничего особенного по отношению к текстам других литераторов того времени. Мало того, слово «чудовищный» выглядит нарочитым и сразу может настроить нас на мысль о том, что автор, не чуждый т. н. «байронизму», всего лишь

делает выбор в пользу гротеска, не более того. Но не следует забывать о том, что мы имеем дело с переводом, поэтому, чтобы оценивать категориальный аппарат поэтических образов автора, нам следует обратиться к оригинальному тексту. В оригинале автором используется слово «abominable», т. е. «отвратительный», которое сразу делает текст предложения менее пафосным. Таким образом, болезнь становится просто вызывающей отвращение, и лишается признаков гиперболической значимости.

Вот далее автор действительно использует более сильный образ, на который уже никак не влияет перевод отдельных слов. «Впрочем, если даже никто не задумается над моими словами, я всё-таки извлеку из них хотя бы ту пользу, что скорее излечусь сам и, как лисица, попавшая в западню, отгрызу прищемленную лапу» [8, с. 5], – пишет он. Здесь уже отсутствует ощущение нарочитого гротеска, и начинает приходить ощущение настоящей опасности. Кажется, что сейчас автор откроет нам нечто необычайно важное для подтверждения своей иносказательной конструкции.

И он делает это. Но в русскоязычном варианте романа А. де Мюссе мы этого не находим. К сожалению, традиционный русский перевод не передаёт полного образа, данного автором. Поэтому для понимания проблемы нам снова следует обратиться к оригиналу. Дело в том, что абзацу переведённого на русский язык текста, содержащего в себе вышеупомянутые цитаты, в оригинальном тексте предшествует абзац, которым в своё время почему-то пренебрегли переводчики (Д.Г. Лившиц и К.А. Ксанина), попросту вычеркнув его из контекста одного из знаковых для европейской культуры произведений. А именно в этом абзаце, в этих пятнадцати невостробованных строках оригинального текста, содержатся предпосылки и для образа лисы, ради своего спасения отгрызающей часть своей плоти, и вообще для «Исповеди сына века», как таковой. Как, впрочем, и предпосылки для создания образа, как нельзя лучше отражающего одну из тенденций европейской культуры XIX–XX веков.

Речь в этих пятнадцати строках, в аллегорической форме, идёт о человеке, *qu'un blessé atteint de la gangrène* [17, с. 3] (раненом, стра-

дающем гангреной), который соглашается на ампутацию в академическом амфитеатре. То есть, он хочет, как можно скорей, избавиться от той части своего тела, которая доставляет ему страдания – пусть и на глазах у студенческой публики. Мало того: профессор, который проводит ампутацию, кладёт ампутированную часть тела на белое полотно и пускает его по рядам, *pour que les élèves l'examinent* [17, с. 4] (для того, чтобы студенты могли изучить его). И далее де Мюссе, отталкиваясь от своего образа, говорит о том, что точно так же одна из составных частей человека может страдать от моральной болезни, и её тоже следует не просто «отрезать», но и передать обществу, чтобы другие люди могли *palpent et jugent la maladie* [17, с. 4] (пропальпировать и почувствовать эту болезнь).

Почему этот абзац не был востребован переводчиками, не совсем понятно. Что заставило их выбросить целый абзац авторского текста? Можно лишь строить предположения на этот счёт, не более того. В данном отрывке нет ничего, что противоречило бы идеологии или не соответствовало, например, эстетическим нормам. Наоборот, он очень образен и прекрасно иллюстрирует ситуацию, описываемую автором. Но почему-то именно этот абзац, который, ещё раз хочется повторить, необычайно важен для понимания процессов в европейской постромантической культуре, – был вычеркнут из русской редакции романа. И до сих пор, с каждым новым изданием, русскоязычный текст этого произведения восходит к переводу 60-летней давности, скрывая от читателя 15 заветных строк (именно такое их количество наличествует в оригинальном издании 1836 года).

А ведь в аллегорическом послые де Мюссе мы имеем дело не просто с ощущением и осознанием своей болезни, но и с появлением того, что мы можем назвать своего рода «болезненным» артефактом. С тем, что, будучи отделено от некоего страдающего «тела», продолжает нести информацию о его болезни уже само по себе. Мало того, согласно схеме де Мюссе они, эти артефакты, и предназначены для того, чтобы свидетельствовать нам об опасности недуга, нести о нём в жизнь общества некое особое знание. И поэтому, исследуя их, мы можем составлять мнение как об истории, так и о развитии болез-

ненных изменений, которые, в свою очередь, согласно Л. Мегрону, сами порождают «*vulgarisateurs conscients de principes fâcheux*» [16, с. XV], то есть «распространителей сомнительных принципов». И, соответственно, в ходе системного анализа исследовать не только всю систему европейской культуры, как целое, но и подсистемы, несущие в общую структуру нечто искажённое, нездоровое и деструктивное. Мало того, в ходе анализа сразу выявляется поле для исследования конкретных артефактов, «отсечённых» от большого «тела» и ставших, наперекор схеме де Мюссе, не свидетельством опасности, предназначенным для разрыва порочного круга, не предметом для исследования, а началом для целой разновидности нездоровой рефлексии, мимикрировавшей, в частности, под форму высокого искусства. То есть, эти «болезненные артефакты» не становятся экспонатами своего рода паноптикума, а остаются в системе культуры, как её полноправные элементы, и начинают по-своему влиять на неё. Но, изначально будучи свидетельствами болезни, они содержат в себе своего рода «фактор деструкции» – можно дать такое понятие. Именно этот фактор и должен определять характер развития тенденции. И если «болезненный артефакт» мы можем представить элементом системы, то «фактор деструкции» будет выступать в качестве его функции. С его помощью мы можем проследивать нарушения структурных связей, обусловленные негативными процессами.

Т. е. культура будет для нас некой системой, имеющей свою «программу» развития, которую мы можем оценивать по разным факторам: фактору роста, фактору изменения и т. д. В том числе мы можем изучать факторы, вносящие изменения в «программу» культуры, подобные тем, что вносит компьютерный вирус в программное обеспечение систем, рассчитанных на чётко определённую последовательность операций. Тем более, что есть прецедент считать культуру системой «исторически развивающихся надбиологических программ человеческой жизнедеятельности» [9, с. 341], и каждая культура может обладать этими программами «деятельности, поведения и общения» [9, с. 341], которые регулируют опыт того или иного общества во всём многообразии проявления этого опыта.

Поэтому, в нашем случае, понятие «фактор деструкции» и следует привязать к некой абстрактной величине, которая, подобно компьютерному вирусу, вносит изменения в «программу» конкретной культуры, оказывая влияние на изменение её структуры. Но, в отличие от вируса, «фактор деструкции» – не какая-то математическая величина. Это ментальная установка. Культура сама, в первую очередь, есть следствие ментальных установок. Ментальность тоже структурирована, выступая, по сути дела, причиной культуры, как таковой. Поэтому возможна некоторая аналогия между компьютерным вирусом и «фактором деструкции», по результату их воздействия. Вирус, математически организованный, преобразует программу, тоже организованную математически, вносит в неё коррективы или просто разрушает её. Точно также и «фактор деструкции» в культуре, сам будучи ментальной установкой, начинает преобразовывать ментальную основу «второй природы», внося в неё новообразования в виде новой мотивации и новых смыслов. Следовательно, возникает ситуация, когда артефакт, определяемый «фактором деструкции», не становится «наглядным пособием», задачей которого должно было стать сообщение о мутации смыслового начала, а превращается в самостоятельный феномен, связанный с внесением изменений в «программу» культуры.

В аллегории де Мюссе мы видим образ человека, осознающего свою болезнь, пытающегося излечиться отсечением своего болезненного органа, и отдающего его на всеобщее обозрение с тем, чтобы общество, ужаснувшись, ощутило его опасную искажённость и сделало соответствующие выводы. То есть, этот образ даёт нам некую «перспективу врачевания», коррекции, – в данном случае, искажённых смыслов культуры, через их осознание и отторжение. Это можно назвать идеальной схемой, тем более что на деле эта схема так и осталась образом, поэтической аллегорией. Как мы знаем, «болезненные» артефакты культуры XIX века чаще всего вызывали не отторжение, не попытку коррекции деструктивных процессов в культуре, а становились необычайно притягательными, в том числе и для подражания. Из наглядного пособия по идентификации и предупреждению «гангренозных» образований они превратились



в конструкторы образцового толка. Это превращение привело к тому, что они, в конце концов, перестают свидетельствовать о болезни, и начинают говорить о таланте и гениальности своих создателей, в области искусства считаясь произведениями высокого ряда.

Вследствие этой своего рода подмены смыслов была основана новая традиция, следы которой можно найти, например, в любом явлении современного искусства. Поэтому мы можем, исходя из предыдущих выводов, в рамках гипотезы исследования, назвать эту традицию своего рода пандемией культуры, тем более что болезнь эта, как уже было сказано, касается лишь определённой культурной системы – европейской. А образ «фактора деструкции» выделить в отдельную функцию для исследования, и исследовать этот фактор как сам по себе, так и как часть всей системы в целом. Тем более, если мы рассмотрим механизм воспроизводства системы европейской культуры на протяжении последних полутора веков, мы увидим, что связан он, в первую очередь, именно с «болезненным артефактом» из посыла А. де Мюссе, и состояние его определяется, в первую очередь, «фактором деструкции».

Т. о. была создана культурная среда, в которой стали культивироваться деструктивные идеи. Это касается всех плоскостей культурной жизни, явления которой стали приобретать отрицательные, разрушающие характеристики. Романтическая неврастения, проникая во все сферы, постепенно трансформировала прежнюю культурную универсальность, создавая среду хаотичного сосуществования всего со всем, в культуре характеризующуюся «состоянием вечно неготового бытия, смешивающим в себе все возможные и невозможные противоречия» [11, с. 34]. В этой среде прежние экзистенциальные и смысловые ориентиры постепенно утрачиваются, эта утрата становится характеристикой «мутации духовных принципов» [5, с. 12], метафизики абсурда, всё более отчуждая человека от чисто человеческих определений и функций, но, тем не менее, заставляя его искать новые смыслы существования. Возникают философские течения, вводящие понятие абсурда, как самодостаточного экзистенциала. Как считает о. Сер-

гий Булгаков, «философия Абсурда ищет преодолеть «спекулятивную» мысль, упразднить разум, перейдя в новое измерение, явить некую «заумную» «экзистенциальную» философию. На самом же деле она представляет собой чистейший рационализм, только с отрицательным коэффициентом, с минусом» [2, с. 535], но что в то же время «власть абсурда есть утопическая абстракция, не больше» [2, с. 535]. Появляется концепция нигилизма, вытекающая из появившихся в XIX веке идей неопределённости человеческого бытия. Т. е., феномены, созвучные «фактору деструкции», инфицируя группы людей, запускают в обращение причинно-следственную цепь, формируя не только соответствующую социальную среду, но и все предпосылки для её существования.

Известно, и в данной статье уже отмечался этот факт, что культурная ситуация изначально определяется ментальностью. Именно от неё исходит то, что Ф. Гегель (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) называет «второй природой», имея в виду как предпосылки, так и результаты созидательной жизни человека. А так как в формирование ментальной среды начинает вмешиваться «фактор деструкции», сам будучи ментальной установкой, – «вторая природа» начинает отражать все тенденции изменения культурного фона в сторону деструктивных преобразований.

В этой болезненной среде даже болезнь, как таковая, то есть ущербность физического или психического здоровья, вскоре становится не просто нормой для человека, создающего артефакты культуры. Она начинает выступать в виде своего рода достоинства. Чего-то самоценного. И, таким образом, «болезнь века» – понятие аллегорическое, – тоже очень скоро начинает выражаться, в том числе и в конкретной болезни – не важно, духовной или физической. Болезнь становится своего рода «харизмой» художника, одной из его положительных характеристик. Если художник болен – значит, в нём что-то есть. Зачастую его болезнь становится значимей его произведений, предвосхищает их появление.

Ряд художников харизматической болезненности можно проследить через десятилетия. Болезни преследовали человечество всег-

да, но лишь в XIX веке болезнь становится достоянием избранника, лишним свидетельством его неординарности. Вспоминая Фредерика Шопена (Fryderyk Franciszek Chopin), вспоминают также и о его туберкулёзе лёгких, который сразу же, согласно романтической традиции, начинает быть неотделимым от лирической музыки композитора, с её оттенком вечной польской грусти. Творчество Эдгара А. По (Edgar Allan Poe) составляет единую ткань вместе с его фобиями и маниакальными состояниями – здесь мы вообще можем выйти на линию первичности заболевания и вторичности творческого наследия. То есть, болезнь не мешает творцу, а во многом либо определяет его творчество, либо способствует ему. В. Ван Гог (Vincent Willem van Gogh) без его психического заболевания тоже был бы не так ярок, как художник (термин «художник» в этой формулировке относится более к предполагаемой тонкости натуры, нежели чем к понятию, выражающему авторство в какой-либо области искусства).

Здесь можно вспомнить также и Эгона Шиле (Egon Schiele), и Эдварда Мунка (Edvard Munch), которые тоже были связаны как с «болезнью века», так и с реальными болезнями и болезненными состояниями. Можно было бы вспомнить и многих других, имена которых не упоминаются здесь только по одной причине: статья посвящена общей тенденции, а не отдельным её представителям.

В этой связи сразу становится понятным и послыл Ц. Ломброзо (Cesare Lombroso), написавшего о связи гениальности и помешательства в 80-е гг. XIX в. Ломброзо находился в русле уже устоявшейся тенденции. Спорность его работы обсуждается уже давно, однако сама тема для исследования была наверняка подсказана ему культурной ситуацией его времени. За примерами далеко ходить не приходилось. Тема болезни лежала на поверхности, – достаточно было обратиться к жизни и творчеству деятелей культуры того времени. Правда, Ломброзо, следуя другим тенденциям эпохи, придал своей теории излишне позитивистский окрас, попытавшись проследить линию связи гениальности и помешательства с глубокой древности, тем более исследуя черепа великих людей. Всё это привело к тому, что одной из целей его исследования стала попытка поставить

под сомнение «те светлые, радужные иллюзии, которыми обманывает и возвеличивает себя человек в своём высокомерном ничтожестве» [7, с. 11], а в целом положить начало приведению понятия культуры к тем истокам, от которых она начинает своё движение в виде «невроза», т. е. чисто «научного» психологического феномена. Но эта попытка, так или иначе, исходит из современных Ломброзо культурных тенденций, которые он, в отличие от Л. Мегрона, не смог напрямую связать с «романтической неврастенией».

Справедливости ради надо заметить, что болезнь в своём «чистом» виде была свойственна не всем. Многие представители культуры второй половины XIX века, что называется, «играют в болезнь». И здесь надо различать болезненность, как таковую, и её имитацию с той или иной целью. В этой связи можно вспомнить, например, знаменитое «общество гидропатов», т. е. основоположников фумизма. Ведь если мы вспомним какие-либо артефакты, связанные с этим течением культуры, то даже название, например, известной картины Альфонса Алле (Alphonse Allais) – «Битва негров в глубокой пещере тёмной ночью» (1882) – уже говорит о своего рода игре, и может, при определённых условиях, нести здоровое начало, пародируя негативные тенденции XIX века, придавая им комический вид, показывая их абсурдность. Если только, конечно, не принимать этот артефакт всерьёз, что по отношению к вышеупомянутой картине – известному прообразу знаменитого «Чёрного квадрата» – сделать довольно непросто. Ибо здесь только из контента мы понимаем, о чём идёт речь, контекст же, как таковой, нам ничего не говорит, поскольку это чёрное поле на полотне может таить в своей стилизованной тьме всё, что угодно. То есть, тут мы имеем дело с желанием принадлежать, как сейчас говорят, «передовым трендам», которые предполагают болезненность автора. И если у желающего принадлежать тренду не хватает т. н. «сумасшедшинки», он начинает её имитировать, стремясь таким образом вписаться в тенденцию.

Но вот если мы возьмём для анализа что-то не относящееся к нарочитости и пародийности, для чистоты эксперимента созданное в тот же самый период, мы сможем проследить саму тенденцию, об-

условленную «фактором деструкции». Выбор здесь предполагает быть совершенно случайным, главное, чтобы полотно подпадало под выбранные нами критерии. Можно, например, взять для анализа пейзаж, как фрагмент мировой панорамы в её осмыслении конкретным автором, созданный в 80-е годы XIX века. При этом необходимо помнить и о том, что данное десятилетие характеризуется в живописи стыком импрессионизма и постимпрессионизма. И здесь, конечно, нам становится интересен именно постимпрессионизм, техники которого дали импульс для последующего развития изобразительного искусства – вплоть до направлений современной живописи.

Для экспресс-анализа вполне подходит картина В. Ван Гога «Парк в Аньере весной», написанная в 1887 году. На картине изображён участок парка в пригороде Парижа, представляющий собой поляну, покрытую яркими весенними цветами. Обычно искусствоведческие описания этого полотна говорят нам о композиционных решениях, использовании художником мелкой кисти, выборе тёплых весёлых тонов. Нас же будет интересовать трактовка картины именно с позиций «лающего колорита» [13, с. 485], как в своё время удачно высказался О.Э. Мандельштам.

Первое, что нам следует отразить – это романтическую неясность. Мы видим нечто целое, в котором, несмотря на то, что наличествуют отдельные детали, нет чего-то конкретно отдельного. То есть, мы видим, что мир Ван Гога выступает «всеобъемлющим целым, единством, в котором не разделить человека и человеческое (то есть культуру) от природного» [13, с. 488]. Это и есть чисто романтическое единство всего и вся, в котором невозможно выделить что-то сугубо конкретное. Нереальность изображения лишь дополняет первое впечатление. Мы видим здесь и романтический хаос, видим иллюзорность мира, зависящего от Мировой Судьбы, понятие которой ещё более чем за полвека до создания полотна Ван Гога – во времена первого романтического импульса – сформулировал А. Шопенгауэр (Arthur Schopenhauer), видим болезненную притягательность декаданса. Видим болезненность самого автора. Видим импрессионистскую небрежность, граничащую с пренебрежением к гармонии

мира. Сам мир перестаёт быть объектом, он начинает свою жизнь в болезненном сознании человека, даже не наблюдающего его, а на основе первого «схваченного» впечатления формирующего его образ, исходя из собственных предпосылок. Это уже действительность, воспринимаемая глазами экзистенциалиста, весь мир которого – это он сам. Причём в данном случае экзистенциализм перестаёт быть своего рода защитной рефлексией потерянного в смысловых полях человека, он становится утверждением чего-то несформулированного и неясного. Вместе с тем изображение на картине Ван Гога притягивает к себе, манит призрачными «болотными огнями». Хочется смотреть и смотреть на него, подчиняясь некой «магии хаоса», который стремится обернуться видимостью космического. Миражом потерянного чувства культуры. Несфокусированной рефлексией, – то ли подбирающейся к основам апперцепции через сумрак сознания, то ли вовсе утратившей осознанность восприятия, как таковую.

Если говорить об этом полотне, исходя из области семантики, то эта область, в первую очередь, касается здесь цвета. То есть, на первый план выходит гамма цветов, их сочетание и насыщенность. Вернее будет сказать, расположение цветowych пятен в пространстве. Их баланс или наоборот – дисбаланс. Именно множественность этих пятен и создаёт видимость «болотных огней», порождая искушение воспринимать картину именно как монотонное панно, или россыпь конфетти. Даже пучок высокой травы на переднем плане, за счёт которого художник пытается разрешить проблему, привязав к нему изображение как к доминанте, призванной собирать вокруг себя всё остальное, – не спасает положение. По большому счёту, этот пучок тоже теряется в общей монотонности изображения. То есть, мы видим, что все вышеупомянутые характеристики возводят нас к романтическим концепциям, а через них – к романтической неврастении, о которой пишет Л. Мегрон.

Конечно, все эти аналитические выкладки могут быть опровергнуты, тем более что существует множество устоявшихся трактовок, относящих нас к особенному внутреннему состоянию автора, как творца, имеющего право на свой собственный мир. В этом соб-

ственном мире находится место всему: и гениальности, и внутренней боли, и декоративной стилизации, свойственной постимпрессионизму, а также размышлениям о некоем «сущностном состоянии» жизни, лишь отражаемом художником в созвучности состоянию эпохи. И даже сумасшествию, наконец. То есть, рассматриваемый нами феномен относится к области искусства, которое, по общепринятому мнению, может и должно быть многогранным, и в этой многогранности могут содержаться практически все известные феномены. Что можно сказать по этому поводу? Во-первых, конечно, согласиться с этим, хотя и до определённой степени. Но тут же, уже во-вторых, сказать, что искусство, кроме содержания в себе множества известных феноменов, по мнению, например, известного искусствоведа проф. В. В. Ванслова, также «представляет собою отражение реальной действительности в художественных образах, или, иначе говоря, художественно познанную истину» [3, с. 172].

Формулировка В. В. Ванслова выглядит в чём-то категоричной, однако можно сказать, что «отражение реальной действительности» в художественных образах не обязательно должно восходить только к классическому искусству или реализму – здесь возможны варианты. Эти варианты, опять-таки, в основном представляют область, в которой мы если будем иметь дело только с эстетической составляющей искусства, то сразу потеряемся в многочисленных формах и трактовках – не зря в начале статьи упоминался Ю. Хабермас с его «установкой эстетического модерна». Но когда речь заходит о познании истины, без которого существование искусства, как такового, становится сомнительным и начинает нуждаться в «оправданиях» искусствоведов, сводящихся к размышлениям об экспрессивности, выразительности и т. п., можно найти, что сказать. От Аристотеля (Αριστοτέλης) до М. Хайдеггера (Martin Heidegger) в философии была создана традиция понимания истины, как интенционального согласия интеллекта с реальной вещью или соответствия ей. М. Хайдеггер добавил сюда существенную характеристику: истина, согласно его трактовке, позволяет «изъять сущее... из его потаённости и дать увидеть как непотаённое, раскрыть» [15, с. 33]. То есть, по

Хайдеггеру истина предстаёт перед нами в виде откровения, и если мы спроецируем хайдеггеровское понимание истины в область искусства, то здесь любой его артефакт, если он действительно имеет отношение к истине, должен являть нам то, «чего мы не знали или на что не обращали внимания раньше» [3, с. 78]. И тогда тема воплощения авторских чувств и мыслей сразу поворачивается другой стороной. Вспомнив аллереорию де Мюссе и приведенное в данной статье определение «фактора деструкции», мы можем спросить: что же выводит из потаённости Ван Гог в рассмотренном нами случае?

Ван Гог, согласно схеме де Мюссе, отделяет от себя частицу своей болезненной картины мира, которая складывается из составляющих, уже отмеченных выше: романтической неясности, вытекающей из единства всего и вся, а также непроявленности этого самого мира, становящегося своего рода декорацией экзистенциального посыла, обусловленного «болезнью века». И речь здесь идёт, скорее, не о раскрытии чего-то тайного, а об утверждении того, что выставлено на всеобщее обозрение (вне зависимости от его внутреннего наполнения, могущего быть востребованным для постижения). Утверждении того, что качественно представляет собой искажённое целое, пропущенное через субъективность конкретного сознания. Здесь и беспросветность, и болезненность особого рода, и отсутствие представления о некоем «первоначале», которое, как правило, подразумевается в любой мировоззренческой системе, и поиски которого в той или иной мере были свойственны художникам в предшествующие времена. И если импрессионизм ещё ставит во главу угла всего лишь мимолётность впечатления, то постимпрессионизм, хоть и отталкиваясь от этой мимолётности, начинает претендовать на отражение непреходящего состояния мира. Мира, в котором нет не только первоначала, а вообще ничего, кроме болезненной экзистенции автора, и который своей «непреходящестью» порождает чувство безысходности и отчаяния. Проще говоря, «Парк в Аньере весной», как живописное полотно, представляет собой что-то бытийствующее в поле некоего «инакового» смысла, «в своей инаковости ему представляющее собой бытие» [12, с. 358]. С одной стороны, это что-то,



что своим существованием отрицает бытие, как таковое, с другой стороны бытийствует в качестве наличествующего «ничто».

Получается, что Ван Гог выводит из потаённости даже не свою болезнь. Он оттуда практически ничего не выводит, вернее будет сказать, выводит некое «ничто» парка в Аньере, который на полотне становится отрицанием самого себя. И само полотно, таким образом, не становится откровением, хотя номинально остаётся при этом феноменом искусства. Ведь откровение – это всегда встреча двух посылов: того, что стремится познать потаённое, и того, что его открывает. Это своего рода сакральный процесс, в котором возникает новая плоскость прежнего смысла.

Конечно, всегда найдутся точки зрения, стремящиеся представить откровение, как переменную величину, восходящую всего лишь к основам понимания. Х.-Г. Гадамер (Hans-Georg Gadamer), например, позиционирует откровение, как герменевтическую проблему, относя её к феномену понимания или правильного истолкования. Откровение он рассматривает, как процесс, когда «вырабатываются определённые представления и постигаются определённые истины» [4, с. 38]. Представления и истины здесь связаны ассоциативной связью, представлены во множественном числе, как бы намекая на вариативность того и другого. Но опять-таки, если мы рассматриваем откровение, как встречу двух посылов, нам всегда следует понимать, в поле каких смыслов они находятся. И могут ли они встретиться вообще – не разноплановы ли они? В любом случае, тот, кто «открывает», должен выводить из потаённости нечто относящееся к истине, как целому, – то есть, к чему-то такому, что не может существовать в поле аксиологического релятивизма и смысловой неясности. Но тот же Х.-Г. Гадамер говорит об опыте истины, «к которому мы станем причастны благодаря произведению искусства» [4, с. 40], добавляя, что «в произведении искусства постигается истина, недостижимая никаким иным путём...» [4, с. 40]. То есть, тут уже мы видим, что речь идёт об истине в единственном числе, – о той категории, которая может быть обозначена как «откровенность бытия». Действительно, тема воплощения авторских чувств и ощущений, как

уже было сказано, может завести нас в лабиринт множественности трактовок. Не вдаваясь в подробности, мы можем сказать, что эта тема относится, в первую очередь, к теме ментальности, а ментальность, как таковая, не сводится к истине, будучи лишь своего рода установкой на рефлексии и деятельность конкретного общества, то есть, характеристикой культуры, как таковой. Но культура может иметь разные характеристики, как положительные, так и отрицательные, и, в зависимости от этого, оказывать воздействие на общество – поэтому мы её и изучаем. Так что, говоря об истине, как некоем критерии подлинности экзистенциального, в данном случае в живописи, мы говорим о том опыте «настоящего», который может получить индивид, ведущий диалог с полотном. Не встречу с индивидуальностью художника, не восхищение его новаторством, не размышления о его возможном таланте, а именно попытку утвердить самого себя в этом мире через диалог с произведением искусства. Именно поэтапное сокращение – вплоть до полного отсутствия – этой составляющей в культуре позволяет говорить о регрессе, идея которого противоположна идее прогресса, и о том, что все процессы в культуре восходят либо к синергийному, либо к энтропийному началам. И «фактор деструкции», в этой связи, может помочь иллюстрировать «идею регресса», – в качестве одной из категорий упадка и деградации культуры. Или проследивать нарушение структурных связей в системе культуры при осмыслении её механизма с помощью комплекса культурологических методов.

Можно сказать ещё и о том, что в данной статье не заявлены цели, которые связаны с моралью или качественной оценкой. Ещё Т. Ахелис (Thomas Achelis) писал о том, что «мы должны отказаться от мысли вносить в эстетику морализирующие тенденции» [1, с. 52], имея в виду то, что ценность художественного произведения не может определяться «полицейскими» или «педагогическими» соображениями. Но он же при этом говорит о том, что удовлетворяться чисто эстетически-формальным принципом ошибочно, так как это может привести к «страшной моральной катастрофе» [1, с. 52]. То есть, на этом примере мы видим, что проблема обсужде-

ния артефактов культуры может стать полемичной, однако ещё раз можно повторить то, что «фактор деструкции» напрямую не имеет отношения к морали как таковой. Он лишь показывает структурные изменения, приводящие систему культуры к деградации своих первоначальных смыслов. И мы можем также сказать, что А. де Мюссе дал нам образ, на основе которого мы можем ввести в структурный анализ культуры новую категорию. Она может стать действительно важной для изучения того, что мы называем культурным наследием.

Во всяком случае, когда мы начинаем интерпретировать артефакты культуры XIX–XX вв., нам не следует забывать о контексте, в котором они были созданы.

### *Список литературы*

1. Ахелис Т. Этика: История этики и критика её систем. Явления нравственности. Принципы нравственности. М.: ЛИБРОКОМ, 2011.
2. Булгаков С. Некоторые черты религиозного мировоззрения Л.И. Шестова // Сочинения в 2 т. Т. 1. М.: 1993.
3. Ванслов В.В. Что такое искусство. М.: Изобразительное искусство, 1989.
4. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики. М.: Прогресс, 1988.
5. Кудряшов С.В. Контркультура как радикальная трансформация романтического мифа: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии: 24.00.01 / Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2013.
6. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб.: Алетейя, 2014.
7. Ломброзо Ц. Гениальность и помешательство. СПб, 1892.
8. Мюссе А., де. Исповедь сына века. М.: Художественная литература, 1958.
9. Новая философская энциклопедия. В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 2010.
10. Орлова Э.А. Социокультурная реальность: к определению понятия. // Личность. Культура. Общество. 2007. Вып. 1(34).
11. Саенко Н.Р. Концептуальные интерпретации нигитологии культуры: Автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора

- философских наук: 24.00.01 / Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2011.
12. Сапронов П.А. О бытии ничто. СПб.: Изд-во РХГА, 2011.
13. Сапронов П.А. Человек и Бог в западноевропейской живописи XVI–XX вв. СПб, 2014.
14. Хабермас Ю. Модерн – незавершённый проект / Постмодернизм и культура // Вопросы философии. №4, 1992.
15. Хайдеггер М. Бытие и время. СПб.: Наука, 2002.
16. Maigrón L. Le Romantisme et les mœurs. Essai d'étude historique et sociale. D'après des documents inédits. Paris: Librairie H. Champion, Editeur, 1910.
17. Musset, A., de. La confession d'un enfant du siècle. Paris: Félix Bonnaire, 1836.

### References

1. Akhelis T. *Etika: Istoriya etiki i kritika ee sistem. Yavleniya npravstvennosti. Printsipy npravstvennosti* [Ethics: A history of ethics and criticism of its systems. The phenomena of morality. Principles of morality]. M.: LIBROKOM, 2011.
2. Bulgakov S. *Nekotorye cherty religioznogo mirovozzreniya L. I. Shestova* [Some features of the religious outlook of L.I. Shestov]. V. 1. M.: 1993.
3. Vanslov V.V. *Chto takoe iskusstvo* [What is art]. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1989.
4. Gadamer Kh.-G. *Istina i metod: Osnovy filos. Germenevtiki* [Truth and method: The fundamentals of philosophical hermeneutics]. M.: Progress, 1988.
5. Kudryashov S.V. *Kontrkul'tura kak radikal'naya transformatsiya romanticheskogo mifa* [The dissertation author's abstract on competition of a scientific degree of the candidate of culturology]. Sankt-Peterburg, 2013.
6. Liotar Zh.-F. *Sostoyaniye postmoderna* [The state of postmodernity]. SPb.: Aleteyya, 2014.
7. Lombrozo Ts. *Genial'nost' i pomeshatel'stvo* [Genius and insanity]. SPb, 1892.
8. Myusse A., de. *Ispoved'syna veka* [Confession of the son of the century]. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1958.

9. *Novaya filosofskaya entsiklopediya* [New philosophical encyclopedia]. V. 2. M.: Mysl', 2010.
10. Orlova E.A. *Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo*. 2007. №1(34).
11. Saenko N.R. *Kontseptual'nye interpretatsii nigitologii kul'tury* [Conceptual interpretations of the nigitology of culture]. Sankt-Peterburg, 2011.
12. Sapronov P.A. *O bytii nictito* [About being nothing]. SPb.: Izd-vo RKH-GA, 2011.
13. Sapronov P.A. *Chelovek i Bog v zapadnoevropeyskoy zhivo-pisi XVI–XX vv.* [Man and God in the West-European painting of the 16th-20th centuries]. SPb, 2014.
14. Khabermas Yu. *Voprosy filosofii*. №4, 1992.
15. Khaydegger M. *Bytie i vremya* [Being and time]. SPb.: Nauka, 2002.
16. Maigron L. *Le Romantisme et les mœurs. Essai d'étude historique et sociale. D'après des documents inédits*. Paris: Librairie H. Champion, Editeur, 1910.
17. Musset, A., de. *La confession d'un enfant du siècle*. Paris: Félix Bonnaire, 1836.

### ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

**Кудряшов Сергей Витальевич**, доцент кафедры философии, культурологии и иностранных языков, кандидат культурологии  
*Санкт-Петербургский государственный институт психологии и социальной работы*  
*12 линия В. О., 13А, г. Санкт-Петербург, 199178, Российская Федерация*  
*skudr33@mail.ru*

### DATA ABOUT THE AUTHOR

**Kudriashov Sergei Vitalyevich**, Docent, Department of Philosophy, Culturology and Foreign Languages, Ph. D. in Culturology  
*St.-Petersburg State Institute of Psychology and Social Work*  
*13A, 12 line of Vasilievsky Island, St.-Petersburg, 199178, Russian Federation*  
*skudr33@mail.ru*